

Морина Л.П.

(научный руководитель – В.Н. Сорокина)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МИФОЛОГИИ ТАНЦА

Тело является чуткой арфой, струны которой готовы вибрировать под воздействием импульсов, исходящих из глубин человеческой души. Зримый, воспринимаемый пластический образ, возникающий в результате материализации, реализации внутренней энергии, делает явленной и вводит в социо-культурное пространство скрытую мифологическую суть человеческого бытия.

Мифология танца – это в образном воплощении вечная связь и борьба двух частей души, двух сущностей бытия, воплощенных в мифологических персонажах Медузы (или Дракона, Змея...) и Мадонны. Первая сущность является существом из Бездны как inferнальное проявление силы Зла (24, с. 160), а вторая – как сила Добра.

Юнг говорит о существовании относительного зла в человеческой душе, но при этом, утверждает, что нет возможности взглянуть в глаза абсолютного Зла (или вынести этого). То же и о Леонардо да Винчи, его попытке разгадать вечную Тайну жизни, и двух образов, преследовавших его – предельный образ Добра (Христос) и предельный образ Зла (Медуза, Дракон). Медуза – воплощение похоти, гордыни тела. Дракон – воплощение гордыни духа, эгоизма. Образы дракона и медузы занимали Леонардо в течение всей его жизни. Поскольку каждый человек несет в себе семена этих инстинктов (эгоизма, гордыни, похоти, представленные этими образами), порождающие все дурные страсти, то избавиться от них можно, лишь убив в себе дракона. В мифологии герои сражаются с драконом, победа над которым приносит им славу героя или венец святого. Многочисленные рисунки чудовищ, сделанные Леонардо, свидетельствуют о его желании «поймать чудовище в пещере» (24, с. 120).

Мифическое в человеке как субъекте познания и деятельности определяет особенности его сознания, присущие только ему, собственно человеческие формы восприятия и мироощущения. Это некая предопределенность, заданность взаимоотношения человека и мира.

Экзистенциализм феноменологической ориентации открыл понятие «мое тело», в которое входит представление о теле ощущающем, находящемся внутри своих телесных переживаний. Телесное Эго – это «Я-чувство» (Мерло-Понти). Всегда сначала существует «Я», а потом мир. Мир «запаздывает», а вместе с ним и тело Другого. Присутствовать в мире – значит ощущать, переживать близость с собой и миром посредством собственного тела. Я-чувство является условием возможности нашего существования в мире.

Картезианское сомнение также задает условия существования человека во внешнем мире, но теперь в качестве сознательного существа. Человек обретает близость с самим собой как мыслящим Я только в акте абстрагирования от себя как существующего в мире телесных ощущений. Мыслящее Я – самое одинокое. Также и Кант с помощью априорных форм чувственности, присущий человеку, конструирует субъект познания, определяя условия возможности конкретных представлений о внешнем мире.

А.Ф. Лосев, разрабатывая основания мифологии, выделял такое свойство мифа, как его универсальность, присущую человеческому мировосприятию. Она проявляется, как он считал, уже в самом простом взгляде на вещь, предмет, на мир в целом, как элементарная интуиция, умеющая превращать этот предмет в новый и небывалый. Это свойственно всем без исключения представителям человеческого рода, но присуще только человеку – специфически человеческий способ связи между сознанием и вещью. Так, например, цвета воспринимаются как «теплые» и «холодные», музыкальные звуки могут быть «окрашены» в различные цвета в зависимости от их уровня, для музыканта каждая тональность узнаваема и неповторимо индивидуальна и т.д. Это интуитивно, так как возникает раньше рефлексии по поводу воспринимаемого и не объяснимо рассудочными средствами. Но это качество человеческой психики. «Каждый цвет, каждый звук, каждое вкусовое качество уже несомненно обладает мифическим свойством». «Мифическая «отрешенность», таким образом, есть форма в высочайшей мере универсальная; и нет ни одной вещи, которую мы воспринимали бы как голое и отвлеченное понятие» (9, с. 456). Реальные вещи есть всегда как-то воспринимаемые вещи. Мифологическое «схватывание» объекта состоит в «наипростейшей биологически-интуитивной непосредственности соприкосновения сознания и вещей» (9, с. 456). «И можно сказать, что миф... есть не что иное, как только общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» (9, с. 454).

Итальянский ученый 18 века Дж. Вико, сравнивая мифологическое мышление с детским, выявил такие признаки сходства между ними, как эмоциональность, отсутствие рассудочности, богатство воображения, антропоморфизацию объектов окружающего мира и др.

Немецкий ученый 19 века В. Вундт увидел связь мифологического сознания со сновидениями и аффективными состояниями.

Но по-настоящему научная мысль занялась изучением психологии мифа лишь в 20 веке. З. Фрейд, основатель школы психоанализа и автор первых трудов в этой области, внес огромный вклад в основание целой отрасли психологии, изучающей структуру личности и ее глубинное – бессознательное. Анализируя символику сновидений, он выявил ее связь с мифотворчеством, последнее, по его мнению, является результатом активности бессознательного человеческой психики, проявляющееся в истории.

Заслугой Фрейда является также то, что он сумел вырастить значительное число учеников. Они были обязаны Фрейду постановкой вопросов, но в поисках ответов на них они пошли собственным путем, как, например, К. Юнг.

К.-Г. Юнг конкретизировал понятие о структуре души. По его мнению, душа состоит из следующих частей – сознание, личное бессознательное и коллективное бессознательное. Если в личное бессознательное

входят утратившие интенсивность и вытесненные из сознания впечатления, то коллективное бессознательное является родовым наследием, хранящим память об истории эволюции человечества. «Коллективное бессознательное содержит в себе все духовное наследие эволюции человечества, возрождаемое в структуре мозга каждого индивидуума» (28, с.55-56).

В бессознательном проявляют себя инстинкты и архетипы. Инстинкты – это целесообразные действия, врожденные импульсы, характеризуются неосознанностью своих мотивов, ощущаются как внутреннее принуждение. Архетипы – это врожденные формы интуиции, априорные формы восприятия и понимания.

Идея архетипа позаимствована Юнгом у Аврелия Августина. Вся средневековая философия от Августина до Мальбранша и Бэкона стоит на платформе Платона, где архетипы – это метафизические идеи, модели для реальных вещей. Схоластика полагает, что архетипы – это естественные образы, запечатленные в уме человека и помогающие образовывать суждения.

Архетипы – это типичные способы «понимания». Невозможно сказать, что приходит сначала – «схватывание ситуации» (архетип) или импульс к действию (инстинкт). «Архетипы – это бессознательные образы самих инстинктов или, иначе говоря, модели (patterns) инстинктивного поведения» (28, с.70).

Архетипов столько, сколько есть типичных жизненных ситуаций. Исторически архетипы возникли как следствие опыта (experiences) и отложились в нашей психологической конституции в виде форм без содержания, представляющих только возможность определенного восприятия и действия (28, с.76). Архетип – это форма существования коллективного бессознательного. Они появляются в сознании в виде персонифицированных образов. Самые яркие из них – «тень», «анима» и «анимус». Юнг указывает также на существование других архетипов, таких как архетип «Мудрого старца», «Хтонической матери», «младенца».

«Тень» персонифицирует самые темные, мрачные, отрицательные качества личности, это оборотная сторона, черный двойник человека, встреча с которым является не самой приятной. Он бросает вызов эго-системе человека. Как явление личного бессознательного «тень» можно разглядеть, но как проявление коллективного бессознательного, как архетип она не поддается анализу. «Другими словами, осознание относительного зла своей натуры находится в пределах возможностей обычного человека, но весьма редким и губительным для него опытом оказывается попытка взглянуть в лицо абсолютного зла» (28, с.158).

Архетипы имеют свойство производить проекции в мир, признание которых требует личного морального мужества. Проекция – это «репродукция собственного неизвестного лица субъекта». Проекция заменяют реальный мир репродуктивным, в результате чего вместо реальной связи с миром возникает иллюзорная. Это приводит в конечном счете к аутоэротическому и аутистическому состоянию, когда человек выдумывает мир, реальность которого остается недостижимой. В результате возникает конфликт с окружающим миром и, как следствие, самоизоляция. Бессознательное является тем фактором, который прядет иллюзии, так как задает способы восприятия окружающего мира. Говоря об Аниме, женском архетипе мужчины, Юнг пишет: «Она – очень нужная компенсация риска, борьбы, жертв, которые обычно заканчиваются обманутыми надеждами; Она – утешение за всю горечь жизни. И, в то же время, Она – великий иллюзионист, обольстительница, которая втягивает ... в жизнь своей майей, причем увлекает не только в благоразумные и полезные занятия, но и ужасные парадоксы и противоречия, где добро и зло, успех и гибель, надежда и отчаяние уравнивают друг друга» (28, с.161). На Востоке этот производящий фактор называют Майей, которая посредством кружащегося танца прядет свои иллюзии. Например, представления о конкретном человеке состоят, во-первых, из очень неполного образа этого человека и, во-вторых, из субъективных поправок, обеспеченных проекциями бессознательного.

Проекции архетипов начинают проявляться в определенных условиях, под действием факторов, способных вызвать действие этого механизма; «когда встречаются анимус и анима, то первый обнажает свой меч власти, а последняя выпускает свой яд иллюзий и соблазна» (там же, с.164). «Оба архетипа, как показывает практический опыт, обладают фатальностью, что, при случае, может вызывать трагические последствия. Они в буквальном смысле слова являются отцом и матерью всех гибельных ловушек судьбы и уже давно признаны таковыми всем миром» (28, с.171).

Говоря о сложных взаимоотношениях сознания и бессознательного, Юнг излагает теорию компенсаторной функции бессознательного, в задачу которой входит поддержка душевного равновесия человека. Чем цивилизованней человек, тем больше его зависимость от социальных норм и коллективных представлений и, тем менее он способен следовать своим инстинктам, голосу своей природы. Юнг ввел понятие «персона», которое обозначает актерскую личину, совокупность, если так можно выразиться, отношений и социальных ролей «меня-для-другого», воплощенных «заблуждений коллективного ума». Чем дальше персона отстоит от природы человека, тем напряженнее отношения между Я и бессознательным. В этих случаях бессознательное начинает активно выполнять свою компенсаторную работу, насильственно выплескивая поток своих образов и символов в сновидениях и в реальной жизни. Поэтому важно представить себе «...архетипы бессознательного не как внезапно захватывающую фантазмагорию мимолетных образов, а как постоянно действующие, автономные факторы, каковыми они и являются в действительности» (28, с.171). Крайняя степень расщепления между Я и бессознательным может принимать форму невроза, чреватую большими проблемами для личности.

Бессознательное проявляет себя в категорической форме, насильственно. В античной мифологии, в мифе о Дионисе иллюстрируется эта наступательность и императивность в образе древнего бога виноделия, который собирал своих приверженцев, насильственно обращая в свою «веру». С теми же, кто проявлял упорство в несогласии, он обходился весьма жестоко. Диониса звали также «безумный», что дает основание видеть в этом образе символ бессознательного (12, с.107-109).

Компенсацией является и возникновение божеств и мифов способом вынесения, трансцендентализацией

внутреннего бессознательного. Персонифицированные архетипы имеют личностный характер, поэтому формируются антропоморфные образы существ, извне воздействующих на человека. Таким образом происходит освобождение от неврозов, кошмаров, своего рода «ментальная терапия». Внутренние, субъективные проблемы переносятся вовне и обретают объективный смысл в виде мифологических персонажей, обеспечивая тем самым равновесие сознания и бессознательного. Объективируя внутренний мир, человек созерцает собственные психологические катаклизмы во внешнем мире, словно в зеркале проекций.

Личное бессознательное остается личной проблемой индивида, в то время как «архетипы создают мифы, религии и философии, оказывающие воздействие на целые народы и исторические эпохи... Мы рассматриваем личностные комплексы как компенсации за односторонние или дефектные установки сознания; сходным образом мифы религиозного происхождения можно интерпретировать как вид ментальной терапии для обеспокоенного и страдающего человечества в целом – голод, война, болезнь, старость, смерть» (25, с.73).

Юнг настойчиво психологизирует религиозные сущности, отказывая им в онтологическом статусе. Боги древнего человека, а затем Бог монотеистических религий являются проекциями коллективного субъекта. Если бы Его не было, то, как говорится, следовало бы придумать, потому что иначе колоссальная психическая энергия прорвется в каком-нибудь ином виде. «Так как энергия огромна, то результатом будут столь же значительные психологические нарушения в форме диссоциации личности. Раскол может произойти на две или множество личностей. Словно одно лицо не в силах нести всю эту энергию» (25, с.187-188). Таким образом, Юнг утверждает, что мифология есть продукт трансцендентализации субъективного мира человека в культурные феномены.

Древний человек создавал свои мифы и ритуалы, неосознанно регулируя свое психическое равновесие. Большое значение придавалось телесному движению, танцам, как важному способу контроля за психическим здоровьем. Для психики такой вид телодвижения выполняет важную компенсаторную функцию. Таким был по существу обрядовый танец, включенный в систему мифологического праздника.

Семантически родственные слова «ритуал» и «обряд» выражают идею выражения внутреннего во внешнем («обрядить»), строгого порядка и последовательности («ряд» = строй). Смысловой момент ритуала состоит в его стремлении к некоему идеалу, являющимся формообразующим элементом. Архаичные танцевальные ритуалы не являлись продуктами свободного художественного творчества, а были необходимым элементом сложной системы взаимоотношения с миром. Танец всегда имел своей целью соединение человека с могущественными космическими энергиями, расположение к себе влиятельных духов природы. Если ритуал переставал удовлетворять, то он умирал и на его месте формировался новый, более перспективный.

Говоря о психологии искусства вообще, Л. Выготский подчеркивал, что познание причин творчества скрывается в бессознательном и, что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. Если мы ограничимся анализом процессов, происходящих в сознании, то мы не найдем ответов на вопросы, в чем сущность переживания, связанного с творчеством и восприятием произведения искусства (4, с. 101). Для самих творцов искусства причины созидания их произведений остаются непонятными. Платон говорил, что сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Исходя из принципа психофизического единства, всякая эмоция человека находит продолжение в соматической, мимической, пантомимической, секреторной реактивности. Этот факт можно наблюдать на всех ступенях биологической лестницы. Сложные движения умеют выполнять животные и птицы. Мы говорим «танец» журавлей, «брачные танцы» птиц и зверей. Обезьяны выражают свои эмоциональные состояния сильными жестами и прыжками и т.д. Употребляя слово «танец» применительно к природному миру, мы имеем в виду их инстинктивную природу, эстетическую неосознанность движения. Но ведь с человеком происходит по существу то же самое. Будучи погруженными в свои мысли и чувства, мы не задумываемся над тем, что наше эмоциональное состояние легко читается в наших произвольных жестах, походке. Существует даже область знания, определившая закономерности взаимосвязи внутреннего, душевного движения и внешнего, спонтанного мышечного. Такие движения не лгут, их почти невозможно контролировать.

В живой и неживой природе все процессы подчинены ритмическим закономерностям. Можно сказать, что ритм является онтологической характеристикой и присущ в равной степени всем явлениям духовного и материального мира. Телесные движения, являющиеся спонтанным выражением эмоции, всегда ритмичны, иначе говоря, они оформлены ритмически. Ритм есть временной способ выражения чувств, отражения течения эмоции, ее продолжительности во времени. Чувство выражается не только и даже не столько телесным движением, сколько ритмической формой этого движения. Более сильная эмоция (например, аффект радости) естественно выражается в движениях большей временной интенсивности, чем спокойная и величественная эмоция, которая передает свою энергию в медленные, неторопливые движения.

Если существует непосредственная зависимость между психическим миром и его выражением в соматической реактивности, то можно говорить о компенсаторной роли движения. В жизненной практике в минуты сильного эмоционального напряжения, например отчаянного горя, человек склонен выполнять неосознанные покачивающие, так называемые свинговые, движения отдельными частями тела или всем корпусом. Это дает возможность разгрузить психику от чрезмерного напряжения, выпустить психическую энергию и, таким образом, защитить организм. Древний человек неосознанно регулировал себя с помощью двигательной активности. Танец всегда был включен неотъемлемой частью во все религиозные праздники. Начиная с самого начала человеческой истории, он служил «очистительным обрядом». «Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преобразались, очищались огнем танца» (3, с.397).

Заставив свое тело пульсировать в соответствии с космическими ритмами, человек ощущал свою

включенность в структуру мирового бытия. Первобытный танец возник до музыки и существовал первоначально под ритм простейших ударных инструментов, потому что главным был ритм.

Ритмически организованное телодвижение оказывает сильное влияние на подсознание, а затем и на сознание. Это свойство танца, использующееся в танцевальной терапии сегодня, уходит корнями в древнюю традицию ритуальных плясок. Ритм связан с мышечной реактивностью человека. Об этом знали торговцы рабами, перевозившие в трюмах кораблей большое количество черных невольников: танец, спровоцированный ударными инструментами, успокаивал периодически возникавшее волнение среди рабов.

У древних народов военные ритуальные танцы проходили в мощных ритмизированных формах. Это приводило к слиянию участников танцевального действия и зрителей в едином ритмическом пульсе, что высвобождало колоссальное количество энергии, необходимое в военном деле. Давно замечено, что групповые ритмические телодвижения приводят к появлению мистического чувства родства, единения людей друг с другом. Поэтому многие народы имеют в своей истории танцы, построенные по принципу круга, танцы в кругу, сплетая на плечах друг друга руки или просто держась за руки. Это является свидетельством того значения, которое придавалось танцу для психологического сближения, слияния в едином эмоциональном порыве участников этого действия. Этому способствовала ритмизированная форма танцевального ритуала, особенно военного.

Если мифологические герои и события являются персонализацией внутренних сил человека, их объективацией, тогда вся ритуальная практика является превращенной формой внутреннего диалога. Танцевальная составляющая этого диалога имеет большое значение в силу ее активности, а также в силу ее способности создавать и контролировать коллективные эмоции.

В XX веке получили распространение психологические теории, связанные с пониманием человека как интегрального целого, проявляющегося в единстве различных способов своего функционирования – психике, мышлении, движении и др. Новую телесно-ориентированную отрасль психологии сформировали ученики Фрейда – В. Райх, А. Лоуэн и др. В. Райх утверждал, что причина неврозов состоит не столько в нарушении психологического равновесия, сколько в недостаточности подвижности тела. Он ввел понятие «мышечный панцирь», которое отражает факт образования устойчивых мышечных зажимов, образующихся вследствие подавления нежелательных эмоций, реакций, влечений. Все подавленное записывается в теле в виде различных блоков; особенно чувствительным к негативному воздействию оказывается позвоночник. Именно степень его подвижности отражает общую картину здоровья. Поэтому наибольшая доля терапевтического воздействия в техниках Александера, Фельденкрауза и др. приходится на разблокировку сегментов позвоночника.

Чтобы вернуть себе утраченное единство со своим телом, необходимо, по мнению Лоуэна, принять то иррациональное, что есть у него внутри. А для этого нужно научиться чувствовать свое тело. Поэтому появились теории, разрабатывающие метод «чувственного сознания» (sensory awareness) Ш. Сервер и К. Брукса, а также технику «чувственного пробуждения» (sensory awakening) Б. Гунтера. А. Лоуэн считает, что тело может исцелить себя само, поскольку оно обладает собственной мудростью и логикой. Тело по природе подвижно, оно вибрирует, кипит, оно заряжено чувствами (19, с.71). На этой идее базируется терапия движения, в том числе и танцтерапия. Особое в ней место занимает спонтанный танец, способный приводить к разблокировке мускульных зажимов и высвобождению колоссального количества энергии. «Именно в такие минуты высвобожденная энергия исцеляет наше бренное тело, питая его чистыми потоками Вселенной» (13, с.26). Уникальность танца как двигательной активности состоит в вовлеченности в него всего организма в целом, и не только тела, но и души. Танец – это действенный, свободный от ограничений, диалог души и тела, направленный на восстановление утраченной гармонии в границах единого целого. Поэтому значение танца уникально. К. Кастанеда уловил метафизический смысл танца и отразил его в сюжете о последнем танце воина: сама смерть должна была ждать, когда закончится танец.

Возвращаясь к рассуждениям о двойственной природе человеческой души, хочется провести метафизическую аналогию. Возможны различные мнения на предмет объективности существования нуминозной субстанции, т.е. существуют ли Боги сами по себе, или они являются персонификацией скрытой психической энергии человека. Но, так или иначе, даже самые древние свидетельства человеческой истории хранят сведения о разделении мира на верх и низ, соответственно божеств – на хтонические и небесные. Божества нижнего мира отличаются свирепым нравом, жестокостью, но, вместе с тем, они отвечают за плодородие земли, размножение видов. Верхние божества «заняты» культурными программами. Это наводит на аналогию с разделением души человека на подсознание (коллективное бессознательное) и сознание (социокультурный уровень). В этом же ряду стоит традиция различения аполлонического и дионисийского влечений человеческой души и феноменов культурной жизни.

Аполлоническое влечение сравнивается с состоянием сновидения, поскольку, по мнению Ницше, оно обеспечивает «внутреннее видение», интуитивное постижение идей красоты, меры, гармонии. Ему соответствует принцип индивидуации, в противоположность дионисийству, как проявлению коллективного, родового инстинкта. Дионисийское влечение сравнивается с состоянием опьянения. Это более удачная метафора, так как она выражает почти фигурально атрибут дионисийства, как необузданного влечения, животной энергии, освободившейся из-под контроля сознания. Юнг, не соглашаясь с Ницше по поводу приписывания человеку в этом состоянии свойств произведения искусства, пишет, что грека «...захватывало его собственное варварское существо, он лишался своей индивидуальности ...и впадал в единство с коллективным бессознательным...», в единство «с гением рода и даже природы» (27, с.167). Юнг отождествляет коллективное бессознательное и дионисийское начало. Здесь возникает феномен специфического телесного опыта, который Бахтин назвал гротескно-карнавальным. Как аффектированное состояние, оно не соотносимо с сознанием, ему свойственно забывание, стирание культурного опыта. «Плоть беззаконна и не подчиняется налагаемым запретам» (17, с. 61).

«Итак, гротескное тело как тело «восчувствованное изнутри» не имеет лица, головы, глаз, губ или системы мышц, хребта, регламентирующих необходимым образом жесты и позиции тела в определенных хронотопах, это уже и не тело, раз оно взято «изнутри», а скорее сама плоть». Такая плоть есть вихрь энергии, которая не знает различия на «мое» и «чужое», есть «всеединное становление одного во всем и всего в одном» (там же).

Прав Юнг, когда говорит, что разделение на указанные влечения есть вопрос не эстетический, а религиозный. Если в человеке присутствуют оба влечения от природы, то проявление того или иного из них обусловлено связью с соответствующими религиозными сущностями. Неистовые вакханалии, которые проявляли необузданность животного инстинкта человека, были посвящены богу Дионису, который являлся воплощением энергии земли, ее плодородия. Дионисийские праздники были сродни тотемическим, в которых происходило отождествление с каким-либо предком человеческого рода. Все это выражает по-разному одно и то же стремление к земле, к хтоническому стихийному могуществу. Не случайно в дионисийском хоре человек появлялся в виде сатира, верхняя часть которого – бог, а нижняя – козел. Козел еще во времена неолитической религии почитался как один из многочисленных представителей подземного мира, в дальнейшем он стал аллегорией, представляющей самые низменные человеческие страсти, неудержимую похотливость.

В стихии дионисийской мистерии происходит превращение человека, «транссубстантивация», возвращение его в стихию мира, которая чужда разделению и обособлению. Все есть единое. В опьяняющем танце человек сбрасывает с себя общественные одежды и чувствует свою слитность с другими людьми. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше писал: «Отныне, внимая благой вести о мировой гармонии, каждый чувствует, что он не только соединился, примирился и слился со своим ближним, но и просто-напросто составил с ним единое целое, словно разорвано уже покрывало Майи и только жалкие лохмотья полощутся на ветру перед ликом первоединого начала».

Интересно, что участники мистерий имели одинаковые одежды и не имели своих имен, поскольку эта стихия лишает индивидуальности. Неистовые ритмические телодвижения, производимые мистами, способствовали ощущению единства и слиянию в единый пульсирующий организм.

Переходя границы в оргическом экстазе, опустившись на дно стихии, участники открывали для себя новое поле знания, новый мир образов, подчиняющийся другим законам, имеющим другую значимость. Это воспринимается как единственная правда, рядом с которой мир, порожденный культурой, существующий по законам красоты, кажется ложью, миром явлений, скрывающий вещь-в-себе.

Танец шамана, или какого-нибудь другого ясновидца, приводит его в состояние экстаза, с помощью которого он прорывается за порог человеческого бытия и воспринимает трансцендентную истину. Танец в таком случае выступает в качестве «психопротеза чувственности» или «костыля духовности» для транспортировки из мира дольного в мир горний. Возвращаясь из этого «путешествия», шаман делает предсказания, пророчества, облаченные в символы. Такой танец есть объект не искусства, но религии.

Что касается внутреннего строя ритуального танца, то, как предполагает В. Тыминский, главное заключается в том сладостном, мистическом состоянии, которое наступает через несколько часов после его начала. Это состояние напоминает наркотическое опьянение от собственного движения, когда границы реальности становятся прозрачными и, скрытая за ними вторая реальность становится такой же воспринимаемой (20).

Платон, рассуждая о двух типах удовольствия, говорит о том, что есть «евфросине», «гедоне». Отличие между ними состоит в том, что первое относится к высшему наслаждению, связанному с ощущением божественного, а второе, напротив, это чисто человеческое, чувственное, низкое удовольствие. Танец переводит человека в другую плоскость бытия, дает возможность приобщиться к высшим энергиям, испытать «евфросине». Причем необязательно, что оно порождает и «гедоне». Наблюдающему со стороны трудно понять внешней бессмысленной жестокости многих танцевальных ритуалов, таких как танец Макомы, танца до изнеможения, до смерти...

«Уже сутки танцуют они. Их крики от усталости похожи на рычание. Экстатически сверкают глаза. Только безумные способны выдержать такое нечеловеческое напряжение. Некоторые, в крови, от изнеможения рушатся на камень пещеры, и тихие женщины величаво ступая, покрывают бездыханного стеблями тростника и вытирают пот и кровь перьями страуса. Однако до окончания танца еще далеко» (20). В этом феномене поражает видимая деструктивность, нелогичность происходящего: танец молодых мужчин, обреченных на смерть, не выдержавших нечеловеческого напряжения, как будто не хватало испытаний в реальном мире. В чем состоял жизненный смысл такого жестокого противостояния человека с самим собой? Не покидает ощущение жертвенности, неосознанного (или осознанного) акта жертвоприношения жестоким и кровожадным богам. Вырисовывается, таким образом, еще один аспект ритуального танца – танец как изощренное жертвоприношение.

То, что существует на феноменологическом уровне в уродливых, парадоксальных для разума формах, то имеет свою скрытую внутреннюю, таинственную логику. Рациональное мышление в данном случае бессильно, – это область интуитивного познания, открывающаяся, единственно, через переживание этой реальности.

Этот танец остается за пределами также эстетических категорий, например, красоты как «возбуждение удовольствия от прекрасных форм» (Ф. Ницше). Танец может быть некрасивым, угловатым, резким и т.д. Но это не те определения вообще, это не тот подход. Такой танец сама жизнь, сама ее правда, это разворачивание мифа, это жизнь мифа. Интересно, что многие народы исполняли этот танец в особых случаях – войны, голода или какого-либо другого бедствия. Значит, это придавало им силы, уверенности в себе, помогало преодолеть трудности.

В культуре России аналогии дионисийским пляскам видели в радениях хлыстов. Волошин считал, что они

соответствуют по смыслу оргиям архаичной Греции и «выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке», имеющий русскую специфику (3, с.399). Разница только в том, что между ними пролегает тысячелетие истории и то, что изжито благополучно там, у нас обещает большие сложности. В русском языке есть два родственных, но все же семантически различных понятия – «пляска» и «танец». Первое из них имеет оттенок неистовства и более применим к оргическим действиям. Когда мы говорим «танец», то воспринимаем в этом слове культурный смысл.

Два противоположных истока художественного творчества – это чувства и разум, человеческое бессознательное и законы красоты, те же дионисийские и аполлонические стороны души человека. Если в основу положено первое, то активизируется мифологическое чувство человека, образы и фантазии облакаются в свободную телесную форму. Совсем не обязательно при этом иметь в виду крайнюю форму этого чувства – вакханалии. Мифологическое чувство дает человеку возможность услышать голос Вселенной и свой собственный и из этой посылки выстраивать систему образов. Каноны красоты, как искусственные построения, здесь теряют свою смысловую значимость, происходит обращение ценностей. Тело, становясь послушным проводником состояния души, как бы растворяется в окружающем пространстве, принимает гибкие формы, смягчается, скругляется, движения обретают волнообразность. Телодвижения очень чувствительны к гравитации и распространяются вдоль земли, как бы стремятся к земле.

Айседора Дункан, известная поборница естественного танца, изучала специально древнегреческий танец, который для нее был воплощением истины и гармонии с природой, потому что, по ее мнению, греки заимствовали свои движения из природы. Ясней всего это видно в изображениях богов. Они являются олицетворением сил природы и изображены на греческих вазах, скульптурах в положениях, которые наиболее свойственны проявлениям этих сил. Поэтому греческое искусство является искусством всего человечества, а не только Греции. «Вот почему, когда я танцую босая по земле, я принимаю греческие позы, так как греческие позы как раз и являются естественными положениями на нашей планете» (6, с. 182).

В своих рассуждениях о танце будущего она писала, что «...земные существа, которые ...испытывают и концентрируют в себе влияние этих сил (Вселенной – Л.М.), воплощенное и переданное по наследству их предками и обусловленное их отношением к земле, развивают в себе свое индивидуальное движение, которое мы называем их волей» (6, с.180). По ее мнению, танец всегда один и тот же, как природа, как сам человек. «Танец будущего, если обратиться к первоисточнику всякого танца, – в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который всегда был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной» (там же, с.179). Она танцевала босая, в легкой струящейся по телу тунике.

Этот танец является воплощением неизменного духовного строя Вселенной. Он, действительно, существовал всегда, с древнейших времен. Он существует и сегодня в различных вариантах. Общее, что лежит в его основании – это интуитивная интенциональность, концентрация внимания на движениях души.

Айседора пыталась возродить духовность в танце, поднять значение его до уровня религии. Она считала, что без религиозного благоговения нельзя танцевать, иначе искусство превращается в рыночный товар. «Этот танец должен стать молитвой! Каждое его движение должно возносить свое колебание до самого неба и становиться частью вечного ритма Вселенной» (6, с.181). «В древнем танце, связанном с именем Айседоры Дункан, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер – лист» (3, с.396).

При этом нет никакой необходимости в хореографии, поскольку правильные движения заложены в самом устройстве и способе функционирования человеческого тела. Надо только научиться его чувствовать. «Найти для человеческого тела те простые движения, из которых в вечно меняющейся, бесконечной и естественной последовательности разовьются все движения будущего танца, – вот задача балетной школы наших дней» (6, с.181).

Критикуя балет как выражение «дегенерации всего живого» и предвещая ему скорую и неизбежную смерть, Дункан утверждала новые каноны красоты, связанные с естественным устройством тела, чуждающегося искусственных форм балета. Она утверждала, что балетные школы уродуют от природы красивое тело, навязывая ему несвойственные ему формы и способы движения. С другой стороны, любое тело становится прекрасным в порыве одухотворенного танца. Эллинский идеал красоты – это не только «говорящее» лицо или глаза, но это все тело, ставшее зеркалом духа. Такой танец с помощью метода простого вовлечения всего организма в движение способен вернуть телу его первозданную красноречивость, когда лицом было все тело. Такое тело требует наготы. «И стыд наготы будет исчезать по мере того, как будет возникать самосознающее лицо всего тела» (3, с.404).

Танцовщица будущего, как полагала Айседора, будет женщиной, тело и душа которой разовьются в такой гармонии, что движения тела станут естественным проявлением ее души. Она не будет принадлежать какой-либо нации, но ее танец будет олицетворять миссию женского тела, она будет танцевать Женщину во всех ее высших проявлениях. В словах и пафосе вызова Айседоры невольно улавливается что-то от стихии дионисийских мистерий с их стремлением к слиянию с природой и спонтанности.

Максимилиан Волошин был страстным поклонником идеи «танца будущего» Дункан. В ней он увидел намек на возможность воплощения мечты о танце как самом высоком из всех искусств. Это танцевальное искусство «...выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песней и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса» (3, с. 397). В своих заметках, посвященных танцу, он писал, что музыка способна разархивировать память нашего тела и вызвать движения, точно соответствующие каждому ее удару. «Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на

каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест» (3, с.396).

Волошин различает танец и балет. Под танцем он понимает высокое очистительное искусство, образец которого он видел в греческой культуре, где танцевали все, и на танец не смотрели со стороны, но в нем соучаствовали. Балет же – это то, что красиво само по себе как геометрическая неподвижная форма, но за ней, как он считал, ничего не стоит.

Поэты-символисты увидели в феномене «босоножки» «несказанное» (А. Белый), «духовную телесность» (С. Соловьев) и др., все выражали свои ощущения от танца Айседоры в духе оценки Волошина. Они почувствовали дыхание свежего ветра в ее танце. Надо сказать, что балет того времени являл собой, действительно, печальное зрелище и заслуживал той оценки, которую он получил. Критика его основ со стороны «танца будущего» сослужила балету хорошую службу, который использовал частично идеи свободного движения раскрепощенного тела и, благодаря русским балетмейстерам М.М. Фокину и А.А. Горскому, приобрел большую свободу.

Будучи талантливой исполнительницей, Айседора Дункан, тем не менее, не смогла основать стабильной школы. Учеников было мало, да и среди них не было танцоров «от Бога». Яркие личности все же появились, но они шли скорее своим путем, чем следовали ее учению. От своей «прародительницы» они восприняли идею, энергетику, устремленность к природе и свободному движению, хотя жизнь внесла корректировку во многие положения Айседоры. У истоков современного танца, сформировавшегося после ее смерти, стояли такие выдающиеся исполнители-хореографы как Марта Грэм, Дорис Хэмфри, Канингем. Они понимали, что танец все же требует системы, разработки техники, что всегда отрицала Дункан. Соединение идеологии «танца будущего» и техник, разработанных ее последователями, оформило перспективное направление «Модерн», которое сегодня во многих странах мира (США, Франция и др.) существует на условиях официального конкурента классической балетной школе.

Танцевальная культура постмодерна представляет из себя сложное синкретическое явление, в котором переплетаются и взаимно проникают друг в друга различные, подчас противоположные, танцевальные стили и техники. Балет и модерн возникли как два антипода, теперь они проросли друг в друга таким образом, что вобрали в себя положительные моменты каждый своей противоположности. Но вместе с тем они потеряли резкость своей оппозиции. Модерн теперь трудно назвать «естественным» танцем, это направление приобрело свою классификацию, технику и, таким образом, культурный смысл. Это открыло ему возможность для театрализации. Будучи сегодня равноправно представленными на сценической площадке, модерн и классика различаются по ракурсу (отношению к зрителю), а также набором технических средств. Модерн держится своей традиции психологизма, погружения в себя, и поэтому для него «зрителя как бы нет». Для классики точка восприятия находится всегда вонне, отделенная эстетической дистанцией. Поэтому классический танец практикуется всегда с зеркалом и «подает» себя зрителю каждым своим па.

Классический балет, отточив технику, направил свое развитие по пути создания танцевальных симфоний и драм. Техническими средствами балета, их виртуозностью стало возможным передавать сложную психологическую игру балетного спектакля. А модерн, перейдя в разряд профессионалов, потерял свою импровизационность, поскольку театральная постановка требует наличия замысла и точности его воплощения. Произошло то, что имело прецедент в греческой трагедии, а именно – примирение дионисийского и аполлонического начал. Соединились, взаимно погасив друг друга, стихийная необузданность и сухой рационализм. Так связаны между собой символы Аполлона и попираемой им мыши на статуе Скопаса, отражающие вечный союз борьбы. Ницше назвал это «чудодейственным метафизическим актом».

Аполлоническое и дионисийское начала являются двумя сторонами человеческой души, проецирующиеся в мир. Аполлоническое начало в противоположность дионисийскому связано с рациональной природой, с развитием культурных форм человеческого присутствия в мире. Человек рождается как биологическое существо, человеком ему предстоит стать, решая для себя проблему соотношения природа-культура. Поэтому человек – это единственное существо на Земле, дважды рожденное. Причем второе рождение является собственно рождением человека.

Культура – это многотысячелетний опыт, закодированный в мифологии, в искусстве, морали, устройстве общества и т.д. Культура – это память человечества, живая связь с предками, протянутая сквозь время. М. Мамардашвили в книге «Мой опыт нетипичен» писал по этому поводу: «Человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а само-рождаемое через культурно изобретенные устройства, такие, как ритуалы, мифы, магия и т.д., которые ...есть способ конструирования человека из природного, биологического материала» (11а, с.46-47).

Социальные регулянты в виде норм поведения, ритуалов, табу являются сдерживающими факторами в спонтанности бессознательного. Развитие норм права было обусловлено этой потребностью, поскольку сознательная прослойка над бушующим океаном бессознательного была слишком тонка и легко прорывалась стихией бессознательного. «Дикари поэтому бояться несдерживаемых аффектов – сознание тогда слишком легко уступает место одержимости. Все стремления человечества направлены на укрепление сознания. Этой цели служили ритуалы, ...догматы; они были плотинами и стенами, воздвигнутыми против опасностей бессознательного...» (25, с.112). Цель догматов любой религии и ритуалов состоит, по мнению Юнга, в замещении непосредственного нуминозного (мистического) опыта абстрактной формой, набором символов и упрощающих схем, что можно квалифицировать как модус сознательного, сдерживающего фактора. «Пока эти символы работают, люди надежно закрыты от непосредственного религиозного опыта...» (там же, с.159-160).

Культура противоположна природе по энергетическому вектору. Все, что существует в природе, подвержено разрушению и распаду; иначе говоря, в природе действует закон энтропии. Культура, наоборот, развивает и совершенствует механизмы памяти, соотношения человека с вневременным, сверхприродным.

«Значит, существует какая-то фундаментальная связь человеческого феномена со сверхприродным, или сверхестественным, или вневременным, существенная для самого человека. Чтобы человек был – нужно с чем-то соотноситься, не в природе лежащим, а обладающим определенными сверхестественными свойствами» (11а, с.48). Возможно поэтому мифические существа являются сверхестественными в прямом смысле слова.

Уже в Древней Греции существовало четкое понятие о противоположных источниках художественного творчества. «Для человека, уже достигнувшего аполлонического обуздания, такое состояние опьянения, заставлявшее человека совершенно забывать самого себя и свою человечность и превращавшее его в существо подвластное одним влечениям, – такое состояние должно было быть чем-то презренным, вследствие чего с самого начала неизбежно должна была разражаться жестокая борьба между обоими влечениями» (27, с.167). Борьба эта выражалась в существовании различных видов искусства, находящихся в оппозиции друг к другу, идущих от разных истоков.

Кроме традиционной обрядовой культуры, связанной с религией и мифологией, существовала культура празднеств, в которую входили танцевальные театральные действия с участием мимов и акробатов. В Древней Греции впервые сформировался институт профессиональных исполнителей. При храмах действовала школа, которая готовила первых исполнителей танца. К числу первых профессионалов относятся также танцующие акробаты – исполнители пиррихи и кубистики. Тяжелый труд этих выходцев из низов общества был презираем. В Греции долгое время участие в театре было почетным делом свободных граждан. И лишь постепенно профессиональный театр «выдавливал» любительский, поскольку уровень специально технически подготовленных исполнителей лучше соответствовал замыслам театральных режиссеров и хореографов.

Профессиональный труд лежит в основе классического танца как явления аполлонической строгости и порядка. Именно профессионализация танца открыла возможность накопления знаний и создала традицию передачи опыта по линии «учитель-ученик», «Профессиональный танец мы найдем и в те века, когда искусства еще сливались с ремеслами, когда живописец почитал себя таким же ремесленником как золотых дел мастер, архитектор был безыменным строителем, музыкант сам мог изготовить свой инструмент» (1, с.30). «Классический танец – ... продукт многовекового творчества: в нем все неестественно с точки зрения первобытных танцевальных побуждений и все закономерно, если подойти к строению тела умозрительно и задаться целью найти все его танцевальные возможности» (там же, с.29).

Исходная идея балета состояла в устремленности ввысь, попытке отрыва от земли, отсюда все линии стремятся наверх, преодолевая силу притяжения. Техника классического танца выстроена абсолютно логично. Каждое ее требование – звено причинно-следственной цепи. Например, выворотность. Она открывает большие возможности для достижения широчайшей амплитуды движения ноги и формирует нужные для исполнения прыжков связки и мышцы. «Так и пуанты. Это доведенная до конца мысль – больше ничего: как высоко не вставай на полупальцы, нога все же образует ломанную линию. Чтобы получить ту же прямую, которую мы можем иметь в воздухе, в прыжке, – надо встать на пальцы» (там же, с. 29).

Балет есть абстрагирование, схематизация всех движений, существующих в танцевальной культуре человечества: например, прыжок, но схематизирован и стандартизирован, также, как бег, шаг, вращение. Все эти элементы присутствовали в первобытных танцах в беспорядочном виде. Основная мысль, формирующая технику балета, состоит в достижении полного и абсолютного контроля над телом. Каждый элемент разработан в деталях, исключена любая случайность в трактовке и исполнении. Такова школа классического танца, вобравшая в себя многовековой опыт танцевального мышления и практики. И если бы культура оставалась на позициях естественности и природности, то классический танец не прошел бы такого гигантского пути развития. «Пресловутые пуанты. Они неестественны, они «вполне продукт отвлеченного мышления». «Но если бы в области звука мы остались при присущих ‘естественно’ первобытному человеку интервалах – кварте, квинте и октаве, – мы не далеко бы ушли и современная музыка не существовала бы... до новых ступеней гаммы теоретики дошли ‘неестественно’ – чисто умозрительными приемами и математическими выкладками» (1, с.29).

Ницше говорил о том, что поступательное развитие искусства тесно связано с двойственностью дионисийского и аполлонического начал также, как рождение ребенка – с двойственностью полов.

Танец, как и какой-либо другой вид искусства, становится таковым, если он обретает социальную значимость, и через нее социальное получает власть над бессознательным. Психология искусства опирается в своих исследованиях не только на бессознательное, но и на сознание; «...искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного – вот ее наиболее вероятный ответ» (4, с.119).

Литература:

1. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М., 1987.
2. Быховская И.М. Человек телесный в социокультурном пространстве и времени (очерки социальной и культурной антропологии). М., 1997.
3. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб., 2000.
5. Голан А. Миф и символ. М., 1994.
6. Дункан Айседора. Моя жизнь. Мемуары. М., 1992.
7. Еремина М. Роман с танцем. СПб., 1998.
8. Косарев А. Философия мифа. М., 2000.

9. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 1990.
10. Лоуэн А. Предательство тела. Екатеринбург, 1999.
11. Лоуэн А. Язык тела. СПб., 1998.
- 11а. Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен. СПб., 2000.
12. Мертлик Р. Античные легенды и сказания. М., 1992.
13. Миронова Е. Танец исцеляет // Танец, 1999, №8, С.26.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М., 2000.
15. Ницше Ф. Сочинения в 2-тт. Сирин, 1990.
16. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. М., 1994.
17. Подорога В.А. Феноменология тела. М., 1995.
18. Психология сознания // Сост. и общая ред. Л.В. Куликова. СПб., 2001.
19. Телесно-ориентированная психотерапия. Хрестоматия // Автор-составитель Л.С. Сергеева. СПб., 2000.
20. Тыминский В. Освежающая кровь Такомы //Танец, 1996, №4-5.
21. Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989.
22. Худеков С.Н. 4-х тт. сочинение по истории танца. СПб., 1913-18.
23. Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
24. Шюре Э. Пророки Возрождения. М., 2001.
25. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
26. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев-Москва, 1997.
27. Юнг К.Г. Психологические типы. СПб-М., 1995.
28. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. СПб., 1997.